

diesem Kriege. Es handelt sich um eine Familientragödie aus unserer unmittelbaren Gegenwart. Im Mittelpunkt steht ein schwerverletzter Heimkehrer, der auf der Suche ist nach den Kriegsursachen.

Eine besondere Verheißung aber scheint uns der Plan Döblins zu sein, den „Unsterblichen Menschen“ in einem ähnlichen Werk fortzusetzen, das, wie er sagt, vom christlichen Handeln und von der Kirche als dem mystischen Leibe Christi künden soll.

Wir haben versucht, die Stationen auf dem Wege Alfred Döblins aufzuzeichnen. Arzt und Aktivist, geistvoller Essayist und Zeitkritiker, Naturwissenschaftler und Philosoph, Dichter von Weltruf: das alles ist Döblin. Wir haben aber auch die große, entscheidende Wandlung dargestellt, die sich auf diesem Wege begeben hat. Denn dieser Weg ist ein Heimweg zur Kirche geworden. Er ist in die Straße eingemündet, von der die Dichterin Gertrud von Le Fort in ihren „Hymnen an die Kirche“ sagt: „Ich bin die Straße aller Straßen: auf mir ziehen die Jahrtausende zu Gott!“ Am Ende dieser Straße singt die Seele dankbar und jubelnd: „Du bist wie ein Aufblühen unserer Heimat... Du läutest mit allen Glocken unseren Ursprung, du läutest Tag und Nacht unsere ewige Heimkunft!“ Von Novalis, dem Dichter der unvergänglichen „Hymnen an die Nacht“, aber stammt das Wort, das in einem tiefen Sinn auch das Geheimnis von Weg und Wandlung des Dichters Alfred Döblin umfaßt und deutet: „Aber wo gehen wir denn hin? — Immer nach Hause!“

Das Schauspiel und die Moral

Von WERNER BARZEL S. J.

Derselbe Schiller, der die Schaubühne eine „moralische Anstalt“ nannte, hat anderswo gesagt: „Den Menschen moralisch auszubilden... ist zwar ein sehr edler Auftrag für den Dichter..., aber was die Dichtkunst mittelbar ganz vortrefflich macht, würde ihr unmittelbar nur sehr schlecht gelingen.“

Es fällt uns nicht schwer, Schiller darin recht zu geben, daß die Aufgabe des Schauspiels und das Anliegen der Moral nicht zu rasch miteinander verquickt werden dürfen. Leider haben sich beide in unserer Zeit nicht selten so weit voneinander entfernt, daß Anstrengungen unternommen werden müssen, sie wieder zu einem schicklichen Einvernehmen zusammenzuführen. Aber wir wissen auch, daß man in diesem Bestreben zu weit gehen kann. So notwendig es bedauerlicherweise bisweilen sein mag, das Theater zurechtzuweisen, es bleibt uns doch selbst so segensreichen Unternehmungen wie einer „League of decency“ gegenüber ein leises Unbehagen, weil wir auch die entgegengesetzte Gefahr nicht verkennen können: ein doktrinäres und unduldsam eiferndes Muckertum. Das Theater ist nun einmal keine Lehrkanzel und keine Schule, es hat seine Besucher nicht wie in einer Unterrichtsstunde zu belehren, also auch nicht über Moral. Das Theater ist nicht dazu

da, nachzuholen, was die Kinderstube etwa versäumt hat, auch dann nicht, wenn hier, wie bei uns, sehr erhebliche Rückstände aufzuholen wären. Die Kunst hat nicht die Bestimmung, Lücken der Erziehung auszufüllen, so klaffend diese auch sein mögen. Die Kunst, also auch die dramatische, hat ihren eigenen Sinn, und wenn sie auch nicht autonom ist, so ist sie doch nicht das Mittel in der Hand eines Schulmeisters.

Nun soll man freilich derlei Axiome nicht mit ängstlicher Ausschließlichkeit behaupten. Es ist nicht einzusehen, warum nicht manchmal und bisweilen die Kunst sich herablassen dürfte, einem guten Zweck zu dienen und sich selbst für eine Belehrung als Mittel gebrauchen zu lassen. Das Lehrstück ist nicht von vornherein aus der Liste der dramatischen Möglichkeiten zu streichen, schon aus dem Grunde nicht, weil wir in der Literaturgeschichte Lehrstücke vorfinden, denen man nicht einfach den künstlerischen Rang absprechen kann. Aber soviel kann wohl als ausgemacht gelten, daß die eigentliche, die hohe Kunst der Bühne, also die Kunst der Tragödie und der Komödie, eine andere als eine belehrende Zielrichtung hat und daß sie deshalb erniedrigt wird, wenn man sie zu nichts weiter als zu einer willkommenen Veranschaulichung moralischer Lehrsätze heranzieht.

Wir müssen indes hier gleich eine Folgerung festhalten. Wenn wir uns darüber einig sind, daß das Schauspiel nicht Moral zu dozieren hat, so können wir folgerichtig auch nicht darüber uneinig bleiben, daß es dann ebenso wenig Unmoral dozieren darf. Ein Stück, in dem mit ausdrücklichen Worten zum Selbstmord aufgefordert oder die Ehescheidung für erlaubt erklärt oder der Klassenkampf gepredigt wird, ist nicht nur deshalb abzulehnen, weil dies moralisch verwerfliche Lehren sind, sondern weil Predigt, Unterweisung oder Aufforderung an das Publikum im Drama überhaupt fehl am Platze sind.

Das Drama hat weder Moral zu pauken noch Sittenlosigkeit auszutrommeln. Aber hat es deswegen überhaupt nichts mit Moral zu tun? Ist das Theater als „moralische Anstalt“ schlechthin überholt? Hat Lessing ihm etwas unterschoben, wenn er sagt, das dramatische Genie habe die „Absicht, uns zu unterrichten, was wir zu tun oder zu lassen haben, die Absicht, uns mit den eigentlichen Merkmalen des Guten und Bösen, des Anständigen und Lächerlichen bekannt zu machen“? Schiller hat sich selbst keineswegs so widersprochen, daß er die Beziehungen zwischen Dichtkunst und Moral gänzlich geleugnet hätte. Nur die unmittelbare Verknüpfung weist er ab, aber er gesteht zu, daß das Schauspiel es mit der Moral „mittelbar ganz vortrefflich macht.“ Diese Lösung ist so allgemein, daß wir ihr ohne Vorbehalt zustimmen können, sie aber genauer erklären müssen, wenn wir von ihr etwas haben wollen. Am besten werden wir uns klarmachen können, wie das Schauspiel und die Moral zusammenhängen, wenn wir uns überlegen, was Moral eigentlich ist.

Es ist gut, wenn wir bei der Frage, was Moral sei, gleich beachten, daß wir sie zweimal zu stellen haben. In der einen Richtung haben wir zu fragen: Was ist der Inhalt der Moral, womit hat sie zu tun, wen betrifft sie? In der

anderen: Woher bezieht sie ihre Hoheitsrechte, wer verleiht ihr die Macht, Forderungen zu stellen, was verbürgt ihre Unverbrüchlichkeit? Wir unterscheiden also sozusagen eine Horizontale und eine Vertikale in der Moral, wir sehen sie einmal als Bereich und einmal als Autorität, einmal als Gebiet und einmal als Gebot. Dies auseinanderzuhalten hilft uns, die Irrtümer zu vermeiden, denen man heute gewöhnlich verfällt, weil man die beiden Dimensionen verwechselt.

Wer in der Moral nur die Satzung, die Gebotenheit sieht, ist versucht, sie einzuengen. Gleichgültig ob er es tut, um sie als die hohe Gebieterin zu verehren oder um sich gegen ihr strenges „Du sollst“ zu wehren, er möchte ihr einen möglichst abgeschlossenen Bezirk zuweisen. Denn entweder hat er Angst, daß die Moral sich in mehr Dinge einmischt, als ihm lieb ist, und darum drängt er sie in ein umhegtes Gewahrsam. Oder er fürchtet, sie werde, wenn er sie überall hinzulasse, nicht heilig genug gehalten werden, und deshalb verbannt er sie in einen sakralen Ort der Entrückung. Gegen diese Gefährdung der Moral aus der Vertikalen hilft nur, sie in die ganze Breite ihrer horizontalen Ausbreitung einzureihen. Der Bereich der Moral ist nicht einer neben andern, kein erhabener neben einem alltäglichen, kein strenger neben einem lockeren; er ist weder ein Tempel noch ein Gefängnis, sondern er ist so weit und so groß und so umfassend wie die ganze Welt des Menschen. Der Gegenstand der Moral ist nicht das „Moralische“, sondern das Menschliche. Sie will nicht den vielen Stätten menschlicher Betätigung noch eine, eine sehr vornehme und kostbare, hinzufügen, sondern sie will den Menschen überall zu dem machen, was er auf jeder seiner Stätten zu sein hat, eben einen Menschen. Die Moral hat es auf den Menschen schlechthin abgesehen, und deshalb läßt sie sich weder in ein Heiligtum absperren, noch von irgendeinem Ort fernhalten, wo der Mensch sich menschlich aufzuführen hat.

Der entgegengesetzte Irrtum entsteht, wenn man in der horizontalen Ausdehnung der Moral haften bleibt. Dann ist man in Gefahr, die Geltung der Moral einfach aus ihrem Wert abzuleiten. Sie gebietet dann nicht, weil sie eine Gebieterin ist, sondern nur deswegen, weil es von selbst geboten ist, sich ihrer Norm anzupassen. Es ist nützlich, es ist sachgemäß, es lohnt sich und es verspricht Erfolg, und darum tut man gut daran, moralisch zu handeln. Das ist die bequeme Verharmlosung der Moral. Oder man sagt: es ist edel, es ist Ehrensache, es versteht sich von selbst, und das genügt dem Menschen, der etwas auf sich hält, moralische Notwendigkeiten anzunehmen. Das ist vielleicht weniger bequem gedacht, aber es bleibt genau so in dem rein immanenten Eigenwert des Moralischen stecken: Die Verpflichtung ist dem Verständigen von seiner eigenen Einsicht geraten; sie ist nicht befohlen. Das ist zu wenig. Die Verpflichtung ist nicht nur geraten, sie ist befohlen. Gott überläßt es nicht immer der Einsicht des Menschen, richtig oder falsch zu handeln, wenigstens nicht in den entscheidenden Punkten. Er wartet nicht, bis der Mensch entdeckt, was ihm frommt — er würde oft umsonst und meistens lange zu warten haben —, sondern er befiehlt. Er erläßt das Gebot: Du sollst

— du sollst nicht! Er hat es nicht in das Belieben des Menschen gestellt, sein Leben gerade oder krumm, aufrecht oder verkrüppelt zu leben. Denn es ist Gott nicht gleichgültig, ob der Mensch sich aufbaut oder sich zerstört. Soviel liegt Gott an der menschlichen Erfüllung des Menschen, daß er ihm für die Erlangung des übernatürlichen Heils zur Bedingung macht, gewisse Grundregeln, die zum natürlichen Heil führen, zu befolgen, ja daß er einen Verstoß gegen diese Regeln seiner natürlichen Wohlfahrt dem Menschen als eine Verfehlung gegen die göttliche Heiligkeit selber anrechnet. Nicht nur, was der Mensch Gott verweigert, ist Sünde, sondern was er sich selbst schuldig bleibt, bringt ihn mit Gott in Konflikt. Die Moral ist nicht eine Sache, die er mit sich allein auszumachen hat, sondern der Mensch hat in ihr einen göttlichen Auftrag an sich selbst zu erfüllen.

Die Moral hat also diesen doppelten Aspekt. Ihr Stoff ist das Menschliche mit allem, was dazugehört, ihre Prägung ist das göttliche Gebot, das den Menschen verpflichtet, die Belange seines Menschentums so ernst wie möglich zu nehmen. Mit dieser Unterscheidung kehren wir zu den Beziehungen zwischen Schauspiel und Moral zurück und behaupten: das Schauspiel hat es mit der horizontalen Ausdehnung der Moral zu tun; die vertikale Komponente zu vertreten ist ihm nicht aufgetragen. Den Menschen zu verkünden, was Gott von ihnen verlangt, was er erlaubt und was er verboten hat, das ist Sache der Erziehung und der Religion. Dagegen dem Menschen zu zeigen, was er für ein Wesen ist, welche guten oder schlimmen Folgen sein Handeln hat, auf welche Art zu leben eine Lust ist und auf welche Art eine Qual, das ist der Anteil, den das Theater an der Moral hat. Wenn es dies zu seiner Absicht macht, so hat es seine moralische Absicht erfaßt, und sie ist so selbstverständlich, daß es schwerer erscheint, sie zu verfehlen als sie zu treffen. Das Theater lehrt nicht Moral, aber der Zuschauer lernt von ihm Moral. Denn wenn der Zuschauer bei der Aufführung eines Schauspieles nur irgendetwas über das Wesen des Menschen verstanden hat, wenn ihm nur ein wenig aufgegangen ist, wie der Mensch geartet ist, welche Möglichkeiten er besitzt, was aus dem Leben herauszuholen und was aus dem Tod zu machen ist, wenn er nur ein wenig Geschmack gewinnt für das Schöne am Menschen und ebensoviel Widerwillen gegen das Häßliche an ihm, wenn er etwas sicherer darin geworden ist zu unterscheiden, welche Züge dem Menschen gut anstehen und welche übel, welche Eigenschaften ihn auszeichnen und welche ihn schänden, dann hat er, ob er sie auf dem Heimweg nun aussprechen kann oder nicht, eine moralische Lehre aus dem Theater mitgenommen. Er hat sie erworben, nicht indem er sie als These oder Maxime von der Bühne vernommen hätte — dergleichen hört er entweder gar nicht oder vergißt er sofort wieder —, sondern eher dadurch, daß er versucht ist, seinerseits den Handelnden des Schauspiels eine moralische These oder eine Maxime zu diktieren.

Das ist gerade die Kunst des Dramatikers, daß er statt selber Lehren fertig mitzugeben, seine Zuschauer herausfordert, ihm solche zu erteilen. Indem er

auf der Bühne Menschen vor Entscheidungen führt, in denen es um letzte Werte geht, läßt er den Zuschauer nicht nur als ergriffenen Zeugen ein, sondern er ruft ihn zum Richter über seinen Helden auf. Er setzt Recht oder Unrecht der Handelnden dem Urteil der Beiwohnenden aus, jede „Szene wird zum Tribunal“ und dem Zuschauer ist das Amt angetragen, das jeder von uns mit tiefster Leidenschaft übt: das Amt, Schuld und Unschuld zu unterscheiden, Recht von Unrecht zu trennen. Keiner läßt sich so leicht die Gelegenheit entgehen, einen Spruch zu fällen, freizusprechen oder zu verdammen.

Wenn der Dramatiker diese Leidenschaft in seinem Publikum entfacht hat, daß es über den Helden und seine Widersacher zu Gericht zu sitzen begehrt, dann hat er wahrhaft „Furcht und Mitleid“ erregt. Denn wer von dem Geschick eines Lear, eines Gretchens, eines Ödipus im Innern gepackt ist und gewahr wurde, daß eine solche tragische Verstrickung in dieser Welt auch ihm selber droht, der geht nicht fort, ohne daß eine Überzeugung in ihm fest wird: so muß es sein! oder: so geht es nicht! Vielleicht kann er nicht immer sein Urteil in Worte fassen, aber wenn er zu wählen hätte, dann würde er nach dem Schauspiel mit weniger Zaudern als vorher sich auf die Seite des Gebotenen stellen. Ob er die Schlußfolgerung mehr oder weniger ausdrücklich zieht, er sieht sich gezwungen, dem Gesetz recht zu geben, ja er würde, wenn es keines gäbe, jetzt selber nach einem Gesetz rufen.

Der Dramatiker kann gar nicht anders als moralisch wirken, vorausgesetzt, daß er seine Kunst versteht. Und dazu gehört, daß er wahrhaftig ist und den Menschen zeigt, wie er wirklich ist und wirklich handelt. Das erfordert, daß er den Menschen und seine Welt durch und durch kennt. Er kennt ihn nicht genügend, wenn er sich nur gemerkt hat, wie dieser oder jener Mensch sich hier oder dort verhalten hat. Um den Menschen zu kennen, darf man ihn nicht nur sehen, wie er von Fall zu Fall ist, sondern man muß begriffen haben, wie er sein soll. Der Dichter muß die Idee des Menschen erfaßt haben; er muß dem Gedanken zumindest auf der Spur sein, den Gott sich machte, als er den Menschen schuf. Nur wenn er den Menschen, wie er ihn täglich beobachtet, mit dem Urbild, das er von ihm im Geiste trägt, vergleicht, kann er ermessen, was an einem Menschen groß oder klein ist, was ihn stark macht oder schwach, was ihn hervorhebt und was ihn hinunterdrückt.

Wir müssen uns darüber klar sein, daß das viel verlangt ist. Daß es mehr verlangt ist, als der Mensch aus eigener Kraft leisten kann. Niemand, der geboren wird, wird mit dem Wissen um das Maß des Menschen geboren, sondern jeder muß von vorn anfangen, es zu erlernen. Und jeder, der nicht mehr ist als ein Mensch, unterliegt auf seinem Weg irgendwo der Gefahr der Verblendung, die ihm die Einsicht in das, was es um den Menschen wirklich ist, verwehrt oder trübt, und jeder Tag, den er auf Abwegen verbringt, hält ihn von der wahren Erkenntnis fern. Die Meister, zu denen er in die Lehre geht, können ihm zwar helfen, aber sie können seinen Weg nicht beschleunigen, wenn er selber seine Zeit in Aufhalten der Schwäche verliert.

Und auch die Meister müssen wohl gestehen, daß sie selbst nie zur Einsicht gelangt wären, wenn sie alles durch eigenen Fleiß hätten sammeln müssen. Nicht einmal die ältesten Greise besäßen die Kenntnis vom Menschen, die hinreicht, wenn es nicht etwas gäbe, das den Grundstock dieser Kenntnis auch denen vererbt, die sie noch nicht erworben haben: das moralische Gesetz Gottes, das sich im Gewissen kundtut. Durch die Gebote, die er von der Mutter lernt, ist niemand so sehr Anfänger in der Wissenschaft vom Menschen, daß er einmal gänzlich ratlos sein könnte, wo er das Wesen des Menschen zu suchen hat. Und durch die Erinnerung an dieselben Gebote ist niemand so weit über seine Erfahrungen hinaus, daß er deren Kerngehalt vor Altersschwäche allzuleicht vergessen könnte. Aber auch der Forscher und der Dichter und der Weise finden das Feld ihres Suchens und Formens und Denkens abgesteckt vor: was sie jenseits der Grenzpfähle unternehmen, können sie getrost schon vorher als verlorenes Abenteuer buchen.

So kann sich auch der Dramatiker nicht dem moralischen Gesetz entziehen, wenn er sich nicht des selbstverständlichsten Vorteils, des untrüglichen Wegweisers, des zuverlässigsten Kunstkanons berauben will. Er braucht das Gesetz nicht zu verkünden und nicht zu predigen, aber er muß es anerkennen; denn es ist die Norm des Menschlichen und der Schlüssel zu seiner Erkenntnis.

Das bedeutet natürlich nicht, daß der Dramatiker auf der Bühne alles zu vermeiden habe, was gegen das moralische Gesetz verstößt. Ohne die Schuld einzubeziehen, würde er das Drama kaum in Gang bringen, und wenn er die Sünde ausließe, würde er die Wirklichkeit verfälschen. Das Laster muß auf die Bühne; das Schauspiel darf dem Menschen nicht ersparen, seine eigene Scheußlichkeit in dem Spiegel, den es vorhält, zu erblicken. Aber soweit untersteht auch das Schauspiel dem Gebot, daß das Laster Laster bleiben muß, daß Häßlichkeit nicht zur Schönheit umgeschminkt werden darf. Verbrechen und Untat sollen losgelassen werden, aber wenn sie an ihren Rand kommen, dann müssen sie auch wirklich hinabstürzen. Maßlosigkeit und Leidenschaft sollen sich austoben, aber wenn sie ihr Werk vollendet haben, dann muß es Zerstörung heißen; denn ein anderer Name wäre Lüge. Kein Zickzack soll zu wirr und keine Kurve zu verschlungen sein, um sie in das Feld der menschlichen Verirrungen einzuzeichnen, aber die Koordinaten müssen gerade bleiben, das Senkrechte muß senkrecht stehen, damit das Schiefe von ihm zu unterscheiden ist. Der Dramatiker soll jeden Tumult im Hause der Welt entfesseln, der ihm einfällt, aber die Grundpfeiler des Hauses müssen bestehen bleiben, damit zu erkennen ist, was zerschlagen und verwüstet wurde.

Fassen wir zusammen: Die Moral und das Schauspiel treffen sich in ihrem Bereich, weil beide den Menschen als Menschen zum Stoff nehmen. Das Schauspiel kann von der Autorität, mit der die Moral den Menschen betrifft, absehen, aber der das Schauspiel macht, der Dramatiker, ist an sie gebunden. Das Schauspiel braucht von den göttlichen Geboten nicht zu reden,

aber wenn es nur seinen eigenen Gesetzen folgt, kommt es nicht umhin, die Berechtigung der Gebote zu erweisen. Der dramatische Künstler muß sich (ganz davon abgesehen, daß er wie alle anderen Gott zu gehorchen hat) das Gebot zu eigen machen, damit er das Ziel seiner Kunst: den Menschen am Menschen zu erbauen, erreichen kann.

Wir haben jetzt diese allgemeinen Formeln auf einige praktische Fragen anzuwenden.

Unschwer ergibt sich, daß vom Standpunkt der Moral aus dieselben Stücke als die gefährlichsten gelten müssen, die auch vom Standpunkt der Kunst aus zu verdammen sind, nämlich die, in denen die Menschen keine Menschen sind. Wenn die Wesen, die auf der Bühne auftreten, etwas anderes sind als Menschen, dann läßt sich aus ihrem Verhalten nichts mehr ableiten, weil sich alles ableiten läßt. Sie mögen dann so tugendsam oder so lasterhaft sein, wie sie wollen, der Zuschauer nimmt sich an ihnen weder ein leuchtendes noch ein abschreckendes Beispiel, weil er sich in ihnen nicht wiedererkennt. Aber dafür findet er in ihnen Anhaltspunkte, Bestätigungen, Exempel für jede seiner eigenen Irrsale und Verkehrtheiten. Wenn die Gestalten auf der Bühne ihn nicht bezwingen, dann hat der Zuschauer Gewalt über sie, ihnen alle Bedeutungen und Meinungen aufzuerlegen, die ihm belieben. Das ist das, was man Zersetzung nennt und was wir in unseren Tagen zur Genüge erleben.

Es mag an den modernen Stücken, die den Menschen so verzerren, zwar beruhigend sein, daß sie, wie sie keinen Nutzen stiften, auch den Schaden, den sie im Sinne haben, im Grunde doch nicht anrichten. Aber es ist genug Schaden, keinen Nutzen zu stiften, und der Schaden, der nicht beabsichtigt war, kann schlimmer sein als der, auf den man es abgesehen hatte. Zum Selbstmord bringen die Stücke der Nihilisten zwar wohl kaum jemanden, das ist nicht zu befürchten (die Autoren hätten sich ja sonst selber umbringen müssen, bevor sie ihr Stück schrieben), aber sie erzeugen Gleichgültigkeit, Stumpfsinn, Verzweiflung; sie nehmen die Freude am Menschlichen und zerstören die Hoffnung, es darin zu etwas zu bringen. Der Besucher, der das Theater verläßt, ohne irgendeinen Zuwachs erfahren zu haben, geht ärmer weg, als er gekommen ist, weil er in der Meinung bestärkt worden ist, ein innerer Aufschwung der Seele sei unmöglich, sich menschlich zu bereichern sei eine Utopie und alles außer dem materiellen Fortkommen Einbildung oder Unfug.

Die verstiegenen Idealisten sind nicht weniger gefährlich. Stücke, die dem Menschen nicht nur eine „schöne Seele“ geben, sondern eine schönere, als er tatsächlich besitzt, mögen für den Augenblick erhebend wirken, aber hinterher ist die Enttäuschung um so bitterer, wenn sich herausstellt, daß der Dichter sowohl dem Helden als den Bewunderern, die er ihm warb, zuviel zugetraut hat.

Man soll darum immer zuerst darauf achten, ob die Gesamtschau eines Bühnenwerkes den Menschen hinnimmt, wie er ist, oder ob sich der Dichter

neben der Wirklichkeit ein Bild vom Menschen erdacht hat, das nicht zu trifft; und man soll sich auch dann nicht bei der Prüfung täuschen lassen, wenn die Konstruktion etwa mit dem Maßstab der Anständigkeit, den Profilen des Heldentums oder gar mit den Proportionen der Frömmigkeit arbeitet. Es kann einer von dem wahren Modell manche Einzelzüge so genau abschauen, als es die Ähnlichkeit nur wünscht; entscheidend ist zuletzt, wie das Ganze aussieht und an welcher Stelle er es errichtet.

Erst in zweiter Linie gilt es, einzelne unmoralische Handlungen, die in einem Stück vorkommen, ins Auge zu fassen. Sie sind weit weniger gefährlich, als der gute Ton gewöhnlich anzunehmen befiehlt. Ihre moralisch abträgliche Bedeutung wird überschätzt, und zwar folgt das aus dem bisher Gesagten:

Wofern die Gesamtschau eines Dichters in Ordnung ist, sofern er den Menschen, wie Gott ihn will, vor Augen hat, kann er sich eigentlich durch einzelne Entgleisungen nicht mehr viel verderben. Wenn das Ganze geraten ist, können es die Teile nicht mehr vereiteln. Wenn das Ganze seiner Sache sicher ist, dann entlarvt es von selbst jeden Trug; es erweist die Unsinnigkeit der Abwege und es führt jede Torheit ad absurdum. Wo die Kraft der Ordnung wirksam ist, bleibt die Ohnmacht der Unordnung nicht lange verborgen. Wo das moralische Gesetz auch nur unausgesprochen und im Hintergrund Geltung besitzt, da werden seine Widersacher durch sich selbst überwältigt.

Es scheint drei Möglichkeiten für das Unmoralische auf der Bühne zu geben: entweder das Unmoralische unterliegt am Schluß, oder es bleibt wie es war, oder es feiert am Ende einen Triumph. Der erste Fall ist sofort einleuchtend: der Ausgang lehrt, daß das Unmoralische das Falsche war.

Im zweiten Fall wird dieser Schluß zwar nicht nahegelegt, aber er ist auch gar nicht nötig. Wenn das Unmoralische vom dramatischen Geschehen nicht verändert wurde, dann blieb es außerhalb der Verwicklung und damit außerhalb der Erörterung. Es tritt dann sozusagen indifferent auf. Zwar ist es das an sich nicht, aber so wie der Zusammenhang es erscheinen läßt, hat es nicht seine Moralität oder seine Unmoralität herauszustellen, sondern es leistet unbesehen seinen Beitrag zur Handlung, und niemand hat Zeit, darauf zu achten, aus welchen Händen er stammt. So denkt zum Beispiel im „Hamlet“ niemand daran, ob es Recht oder Unrecht ist, was Rosenkranz und Guildenstern widerfährt, weil im Moment ganz andere Dinge auf dem Spiel stehen. Das Unmoralische steht so im Schatten, daß es nur Böswillige als eine Ermunterung für sich herausschreien können.

Der dritte Fall kommt darauf hinaus, daß die geforderte Grundordnung nicht anerkannt ist. Der Autor, der dem Bösen recht gibt, entscheidet sich gegen den Menschen und gegen die Wirklichkeit. Der Fall ist also nur die Bestätigung und das sichere Anzeichen dafür, daß der Fehler im Allgemeinen liegt und nicht in seinem Besonderen verbessert werden kann. Man muß nun allerdings bei den anscheinend unmoralischen Schlußakten genau hinsehen,

wie sie gemeint sind. Nicht jeder Mord und jeder Selbstmord, der ein Drama beschließt, ist als Verbrechen zu werten. Othello tötet Desdemona, Ferdinand Luise, Odoardo Emilie, Verrina Fiesco: Ungeachtet man manche von diesen Tötungen vielleicht sogar rechtfertigen könnte, so sind sie im Drama nicht als Untaten gemeint, sondern einfach als Taten, die ein Ende machen, die einen Schlußstrich ziehen, die abkürzend eine notwendige Entwicklung vorwegnehmen. Ähnlich ist es mit dem szenischen Selbstmord. Romeo und Julia, Mortimer, Ferdinand, Antigone, Rhodope, Sappho, Franz Moor sterben auf der Bühne durch eigene Hand, aber man wird den Dichtern nicht vorwerfen können, sie befürworteten das Verbrechen. Der Selbstmord wird hier mehr als ein Symbol gewählt. Er soll Entsagung, Aufopferung, Gericht über sich selbst, Bereitschaft zum Untergang bedeuten. Es gibt auf dem Theater eine besondere Art von gutem Glauben, der entschuldigt, und er besteht darin, daß der gewöhnliche Zuschauer eine Handlungsweise als unschuldig betrachtet, weil er durch den Zug der Handlung von ihrer Anfechtbarkeit abgelenkt wird.

Soll das nun heißen, man müsse dem Theater alles nachsehen? Unter der Voraussetzung, daß ein Dichter die sittliche Ordnung anerkennt und ihren Grundriß überall beibehält, kann man ihm in der Tat nicht viel übelnehmen. So darf sich zum Beispiel Shakespeare etwa in „Maß für Maß“ ein paar derbere Spässe und einige Bedenklichkeiten erlauben, und kein vernünftiger Mensch wird im Ernst daran Anstoß nehmen.

Das Mißliche ist nur, daß einerseits die Dramatiker meist viel weniger als Shakespeare auf die Ordnung der Welt eingeschworen sind und daß anderseits die Zuschauer in ihrer Masse durchaus nicht immer als besonders vernünftige Menschen angesehen werden können. Diese beiden Gründe machen uns doch vorsichtiger, als wir zu sein brauchten, wenn in einer vollkommeneren Welt Theater gespielt würde.

Die mangelnde Sicherheit im sittlichen Urteil vermindert auch bisweilen bei Dramatikern, die guten Willens sind, die Kraft, das Widerspenstige unvermerkt gefügig zu machen. Oder das Gewicht, das sie der Ordnung geben, ist dichterisch nicht schwer genug, um den verführerischen Eindruck des Bösen aufzuwiegen. So sind zum Beispiel in Eliots „Mord im Dom“ die Reden an das Publikum, in denen die Mörder ihre Tat verteidigen, obwohl sie vom Dichter gedacht sind, um die vorgebrachten Scheingründe verächtlich zu machen, dramatisch so stark, daß die Apotheose, die dann folgt, sie nicht mehr überzeugend zu widerlegen vermag.

Diese falsche Verteilung des Nachdrucks liegt noch öfter als an der unüberlegten Ökonomie des Dichters an der unvernünftigen Aufnahme des Publikums. Das Theater muß damit rechnen, daß manche Szenen auf der Bühne ganz andere Grade der Erregung auslösen, als wenn sie vom besonnenen Abwägen eines einzelnen eingeordnet werden. Das Theater darf nicht vergessen, daß es Dinge gibt, in denen ein Publikum nie vernünftig ist. Wenn es einmal die niederen Triebe aufgeweckt hat, darf es nicht erwarten, daß es sie durch irgendeine einlenkende Wendung wieder besänftigen kann.

Elementare Leidenschaften können nur durch heftigere Leidenschaften überspielt werden, und wenn man die nicht findet, dann hat man verlorenes Spiel. Manche Leidenschaften können überhaupt nicht übertrumpft werden, und zu ihnen gehört zweifelsohne die sexuelle. Der Film, der in der Mitte eine Exhibition oder eine andere erotische Aufforderung gebracht hat, kann sich nicht darauf berufen, daß er am Ende dafür um so frömmere wird. Er muß wissen, daß diese Aufstachelung nicht mehr zu mildern ist. Ebenso wenig kann irgendeiner einwenden, daß ihm persönlich diese oder jene beanstandete Stelle nichts ausmache, daß er gar nicht begreife, wie jemand so verdorben sein könne, sich dadurch aus der Ruhe bringen zu lassen, und daß er der Meinung sei, dem „Reinen sei alles rein“. Das Theater und der Film richten sich auch sonst nicht nach dem Geschmack höherstehender Einzelner, sondern sie sind im Gegenteil ängstlich darauf bedacht, immer die Wirkung auf die Masse in Erwägung zu ziehen. Diese Rücksicht haben sie vor allem und zuerst in moralischer Beziehung walten zu lassen. Die Grenzen dessen, was einer verträgt, mögen in seinem Gewissensbereich so weit sein wie immer, in der Öffentlichkeit gilt nicht das weite Gewissen des Starken, sondern das enge des Schwachen. Schon der hl. Paulus hat zwischen dem zu unterscheiden gewußt, was er für sich selbst verantworten wollte, und dem, was er einem anderen zu verantworten zumuten durfte. Auch das Schauspiel muß sich die Beschränkung auferlegen, die den erzogenen Mann hindert, alle seine Gefühle, Ansichten und Stimmungen vor andern wahllos auszubreiten. Takt, Umsicht, Zurückhaltung sind Pflichten, die auch die dramatische Kunst ihren Betrachtern schuldet. Nicht aus Überheblichkeit und Heuchelei sollen sie hervorgehen, sondern aus Hochachtung und Liebe für den Mitmenschen, von dem zu verlangen, er müsse empfinden wie er selbst, niemand ein Recht hat. Diese Rücksicht ist eine erzieherische Rücksicht, aber sie ist mit Selbstverständlichkeit zu leisten. Es braucht niemand den Finger zu erheben und laut zu warnen: Halt, hier ist kein Zutritt für empfindliche und leicht erregbare Gemüter! Der Gentleman behüsst nicht, was er verschweigt, und er verrät nicht, wenn es ihn etwas kostet, eine Bemerkung zu unterdrücken. So sollten auch die Theater möglichst wenig Aufhebens machen von dem, was sie sich versagen müssen. Zensuren sollten nicht nur unerwünscht, sondern überflüssig sein, und es wäre vornehmer, solche Filme gar nicht zu drehen, die man Jugendlichen vorenthalten muß. Wer ein Schauspiel schreibt oder in Szene setzt, muß daran denken, daß zwar vieles erlaubt ist, aber nicht alles sich schickt.

Das sind die unteren Grenzen, die die Moral dem Schauspiel zieht. Nach oben gibt es keine Grenzen. Warum sucht das Theater so oft gerade in der Richtung sein Fortkommen, wo es auf die Grenzen stoßen muß? Es bleibt ihm doch Bewegungsmöglichkeit und Freiheit genug, den Weg vom Guten zum Besseren zu suchen. Warum will es so beharrlich der Moral immer einen neuen Streifen von gerade noch Erlaubtem abringen, warum läßt es sich so widerwillig von der Moral gängeln, anstatt lieber selber die Führung zu

übernehmen und der Moral voranzustürmen? Wie wäre es, wenn es sich darauf verlegte, den Gesetzen zu beweisen, daß sie viel zu weitmaschig sind, anstatt zu zetern, sie seien zu eng? Es gibt sovieler moralische Situationen, die von keinem Gesetz geregelt werden. Das weite Feld, in dem nicht die gute Vorschrift, sondern der bessere Ratschlag gilt, steht dem Schauspiel offen. Es soll sich nicht dazu zwingen lassen, den Menschen in seinem Notdürftigsten zu bewahren, sondern es soll seinen besten Ehrgeiz daran wenden, ihn zu einer immer höheren Menschlichkeit zu führen.

Das Weltbild der modernen Physik

Von GOTTFRIED GOTTER

Der durchschnittlich Gebildete empfindet auch heute noch eine schwer zu überbrückende Kluft zwischen seinem naturwissenschaftlichen Weltbild und seinen religiösen Anschauungen. Kein Wunder, da die an den mittleren Schulen verbreitete Naturlehre noch stark in den wissenschaftlichen Anschauungen der Jahrhundertwende, also in mechanistisch-materialistischen Thesen, befangen erscheint. Daß in den letzten 50 Jahren vor allem auf dem Gebiete der Physik ein Erdrutsch stattgefunden hat, der alle Schlußfolgerungen, die man aus den damaligen physikalischen Erkenntnissen ziehen zu können glaubte, unter sich begraben hat, ist verhältnismäßig wenig in die breitere Öffentlichkeit gedrungen, vor allem deshalb, weil die neuen Lehren an die Fassungskraft eines Laien ungewöhnlich hohe Ansprüche stellen, so daß sie nur schwer dem allgemeinen Verständnis zugänglich gemacht werden können. Trotzdem soll hier versucht werden, das physikalische Weltbild des ausgehenden 19. Jahrhunderts skizzenhaft den neuen Lehren gegenüberzustellen, eine Konfrontierung, die die Beziehungen zwischen exakter Wissenschaft einerseits und Philosophie und Religion anderseits in einem neuen Licht erscheinen lassen wird.

Die Physik der Jahrhundertwende, die wir heute als „klassische Physik“ bezeichnen, bildete ein gewaltiges, in sich geschlossenes Lehrgebäude. Gestützt auf die Vorstellungen von der Realität einer Newtonschen Mechanik, kam es vor allem dem angeborenen Streben des menschlichen Geistes nach Anschaulichkeit entgegen, und darin liegt wohl der Grund, weshalb die auf der klassischen Physik fußenden materialistischen Philosophien (z. B. der Monismus Haeckelscher Prägung) eine so große Anhängerschaft fanden. Die wichtigsten Lehrsätze, von denen die materialistischen Denksysteme ihren Ausgang nehmen, seien hier kurz gestreift.

a) Im Mittelpunkt stand das Gesetz der Erhaltung der Masse. Hiernach bildet die im Weltall vorhandene Masse, oder auch die Materie oder der Stoff, seit jeher eine unveränderliche, d. h. zahlenmäßig konstante Größe und wird in aller Zukunft unverändert bleiben. Masse ist demnach eine letzte, nicht weiter umwandelbare Substanz, von der nichts verloren gehen kann, die